

Hıçkırık Romanının Yeşilçam Sinemasındaki Yeri ve Önemi

Okt. Evşen ÇERKEŞLİ *

Özet

Kerime Nadir popüler aşk romanlarının Türk edebiyatındaki en önemli temsilcilerindendir. Kerime Nadir'in edebiyat sahasında yakaladığı bu başarı neticesinde Yeşilçam sinemasında 1950'lerden başlayarak 1970'lere kadar yoğun şekilde devam eden popüler romanların sinemaya uyarlanması furçasında yazarın romanlarının çoğu da sinemaya uyarlanır. Kerime Nadir'in imkânsız aşk, sevip de kavuşamama gibi favori konularının melodramatik anlatımı, Yeşilçam sinemasının da temel özelliklerindedir. Dolayısıyla Nadir'in romanlarının sıklıkla uyarlanması hatta zaman zaman yeniden çevrilmesi bunların Yeşilçam'la kurduğu bağı doğrudan gösteren işaretlerdir. Bu anlamda özellikle Hıçkırık romanının barındırdığı pek çok içerik ve yapı unsurunun Yeşilçam sineması karakteristiğinin oluşmasında nasıl öncü rol oynadığının incelenmesi bu çalışmanın temelini oluşturur. Hıçkırık romanının uyarlanması ve yeniden çevrimi toplumbilimsel eleştiri yöntemiyle incelenerek Kerime Nadir'in yazarlık üslubu ve Yeşilçam'ın anlatı yapısı arasındaki etkileşimin doğru anlamlandırılması neticesinde bütüncül bir biçimde bu iki ayrı sanat dalı arasındaki ortaklıkların neler olduğu ve Yeşilçam sinemasının Kerime Nadir edebiyatından ödünç aldıklarının değerlendirilmesi mümkün olacaktır. Böylelikle Kerime Nadir romanlarının Yeşilçam'da ağırlığı hissedilen içerik ve biçim yöneliminin oluşmasında lokomotif görevi üstlendiği önermesi somutlaştırılabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kerime Nadir, Yeşilçam Sineması, Uyarlama, Yeniden Çevrim, Hıçkırık

* Altınbaş Üniversitesi, evsen.cerkesli@altinbas.edu.tr

Bu makale, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı bünyesinde 15.12.2016 tarihinde sunulan "Yeşilçam Sinemasında Kerime Nadir Uyarlamaları" başlıklı yüksek lisans tezinden kısaltılmıştır.

The Place of Hıçkırık Novel in Yeşilçam Cinema and Its Importance

Abstract

Kerime Nadir is one of the most important representatives of popular love novels in Turkish literature. In the wake of Kerime Nadir's success captured in literature, most of the author's novels were adapted to cinema from the 1950s until the 1970s. Kerime Nadir's melodramatic narration of her favorite subjects such as love, impossible love and disagreement are also the basic features of Yeşilçam cinema. Thus, the frequent adaptations and remakes of Nadir's novels show a direct indication of her connection with Yeşilçam. In this sense, it is the basis of this work that examines how many content and building elements hosted by Hıçkırık novel play a leading role in the formation of the Yeşilçam cinema character. By examining the adaptation and remake of Hıçkırık novel with the help of sociological criticism, it is possible to analyze the partnership between these two art divisions in a holistic way and to evaluate the Yeşilçam cinema's borrowing from the Kerime Nadir's literature as a result of the correct understanding of the interaction between her writing style and Yeşilçam's narrative structure. Thus, the suggestion that the Kerime Nadir's novels take the role of locomotive in the formation of the content and form orientation felt at Yeşilçam can be embodied.

Keywords: Kerime Nadir, Yeşilçam Cinema, Adaptation, Remake, Hıçkırık

1.Giriş

Edebiyatın diyalog, tema, konu bakımından sinemaya sunduğu hazır malzeme, sinemacıları her devirde kendine çekmiştir. Edebiyat ve sinemanın malzemeleri her ne kadar anlatı olsa da bunları sunma biçimleri ve oluşum şartları birbirinden oldukça farklıdır. Bu anlatıyı alıcıya iletirken edebiyatın ana malzemesi sözcüklerdir, sinema ise asıl olarak görüntü üzerine inşa edilir. Ayrıca edebî eser; tek bir kişi tarafından onun hayal dünyası, bilgi-birikimi doğrultusunda şekillenirken okuyucusuna ulaştığında ise her okur, eseri kendi muhayyilesinde farklı yorumlayıp farklı zaman aralıklarında bir ya da birden çok kere okuma şansına sahiptir. Ancak sinema fikri düşünüldüğünde bunun kolektif bir çalışmanın ürünü olduğu, senaryonun yanında görüntü, ses, müzik ve efektin de gücünden yararlandığı ve her izleyen tarafından sabit sürede izlenmesi gerektiği görülür. Nitekim roman-sinema uyarlamaları kapsamında ana mesele, yazınsal bir anlatı formunun görsel ve işitsel bir anlatı formuna dönüştürülmesidir. Dönüştürme esnasında seçilen ve ayıklanan her unsur, yönetmenin tercihiyle olduğu kadar sinema sanatının olanakları ve maddi yeterliliklerle de doğrudan ilintilidir. Çünkü romanda bir çırpıda bahsedilen bir savaşın sinemada gösterilmesi çok ekonomik ve kolay değilken bu ilişki bazen tersten işler ve romanda sayfalarca betimlenen bir kişi ya da manzara filmde tek bir kareyle anlatılabilir. Sinema oldukça masraflı bir sanat olduğundan izlenme mevzusu temel sorunlardandır. Hâlbuki bir kitabı tek başına yazan bir yazarın okunmaması yalnızca onun emeğinin heba olması anlamına gelirken bir filmin izlenmemesi büyük bir ekibin emeğini ve maddi kaynağı boşa harcamak demektir. Dolayısıyla izlenebilirlik ölçütünden hareketle dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da sıklıkla çok satan romanlar sinemaya uyarlanır. Yeşilçam'ın bu kapsamdaki başat tercihini Kerime Nadir romanları oluşturur. Hatta yazarın beş romanı birden çok kere filme çekilir. Bunların arasında 1953'te Atıf Yılmaz tarafından uyarlanan *Hıçkırık* filminin gerek Nadir'in diğer romanlarının uyarlanmasına gerek Yeşilçam'ın içerik ve anlatım üslubunun gelişip şekillenmesine öncülük ettiği bilinir. Bu anlamda Yeşilçam'la özdeşleşen pek çok ilkin atası olan *Hıçkırık* romanının uyarlamadan yeniden çevrime giden yolda koruduğu birtakım özelliklerle geçirdiği kimi değişiklikler ve bunların hangi sebeplerle aynen bırakıldığı ya da değiştirildiği sorularına verilen yanıtlar, Yeşilçam sinemasıyla Kerime Nadir edebiyatı arasındaki ilişkinin açığa çıkarılmasına yardımcı olacaktır.

Bu çalışmada toplumbilimsel eleştiri aracılığıyla *Hıçkırık*'ın Yeşilçam'ın anlatım üslubu üzerindeki öncü ve belirleyici rolü; olay örgüsü, kişiler, tema, bakış açısı, zaman ve mekân unsurlarının detaylı incelenmesiyle ele alınarak uyarlama ve yeniden çevrim olarak adlandırılan iki filmin toplumsal değişme temelinde Yeşilçam sinematografisine katkıları görünür kılınacaktır.

2. Uyarlama Kavramı ve Türleri

Uyarlama kavramı, bir sanat yapıtının başka bir sanat dalı içerisinde yeniden yaratılmasıdır. Sinema sanatı özelinde ise bu terim; genellikle edebiyatın roman, öykü, tiyatro ya da şiir gibi bir alt türünde hazırlanmış bir metnin sinemanın imkânları ve anlatım araçları kapsamında filme çekilmesi şeklinde tanımlanabilir. Nitekim Nijat Özön'e göre "uyarlama çalışmasında, bir başka sanat ürünü olan eseri sinema sanatının gereklerine uygun biçime sokma çabası ağır basar. Uyarlamada, birbirinden çok farklı iki sanatın dilleri ve anlatım biçimleri arasında uygun karşılıklar ve kesişme noktaları bulma söz konusudur" (Özön, 1985, s.120-121). Zeynep Çetin "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması" adlı doktora tezinde üç tür uyarlamadan söz etmektedir:

- Bire bir uyarlama olarak da tanımlanan doğrudan aktarma (Transposition)
- Yorumlama olarak da nitelendirilen bazı değişikliklerle gerçekleştirilen uyarlamalar (Commentary)
- Esinlenme olarak da ifade edilen serbest uyarlamalar (Analogy) (Çetin, 1999, s.152).

Doğrudan aktarma şeklinde gerçekleştirilen uyarlamalarda romanın şahıs kadrosu, olay öyküsü ve temel iletisi uyarlamanın gereklilikleri dikkate alınarak aynen korunur. Hazır diyalogların kullanılması bakımından özellikle Yeşilçam'da da sıklıkla tercih edilen bu uyarlama türünün zayıflığı, sinemasal öğelere layıkıyla yer verememek, sinemasal olanı edebî olana kurban etmektir. Edebî metnin popülaritesinden yararlanmak için bu tür uyarlamalar yapılır.

Yorumlama olarak da nitelendirilen bazı değişikliklerle gerçekleştirilen uyarlama türünde ele alınan eserin kimi yerleri yönetmenin, yapımcının ya da senaristin bilinçli tercihleri ile değiştirilerek sunulur. Aslında daha çok *auteur* diye tabir edilen ve sanat sinemasında faaliyet gösteren yönetmenlerin uyarlamaya bakışı için kullanılabilecek bu tür uyarlamayla, kaynak eserin sorduğu soruları yeniden ve farklı açılardan sorgulatan tarzda filmlerde karşılaşılr.

Sonuncu tip uyarlamada ise kaynak metin yönetmene yaratım sürecinde ilham vererek itici güç oluşturur; bu tür uyarlamalar özgün olmaları yönüyle yaratıcısını oldukça zorlar. Çünkü ele alınan malzemeye hazır doküman olarak bakmanın çok dışında hem edebî metni hem de sinemanın yeterliliklerini ve çekim gerçeklerini bilmeyi gerektirir. Çerçeve hikâyenin esin kaynağı olduğundan sonra ödünç alınan malzeme, yoğun bir analizin ve özümsemenin neticesinde son şeklini alır. Bu uyarlama türünde ana hikâye orijinalden ayrılarak başka bir coğrafyada ve zamanda ya da başka kişi ve/ya kişiler arasında geçebilir (Çetin, 1999, s.152-164). Tüm bunlar da yaratıcılık açısından epey meşakkatli süreçlerdir. Yüksek

entelektüel seviyedeki yönetmen, senarist ve izleyici kitlesine hitap eden uyarlamalar ancak bu kategoriden çıkar.

Sonuç itibarıyla başka bir sanat dalına ait herhangi bir metnin sinemaya ait araçlarla görüntüye aktarılması olarak özetlenebilecek uyarlama kavramı beraberinde birtakım zorunluluklar da getirir. Başta öykü, tema ve ana kahramanların korunması temeline dayanan bu aktarma işlemi sırasında pek tabii bazı kısaltma, çıkartma ve genişletmelere başvurmak sinemasal anlatının uygulanabilirliği açısından mecburîdir.

Yeniden çevrim ise uyarlamanın bir biçimidir ve orijinal metin bir kez daha ele alınıp yorumlanır, bu yorum muhakkak ilkinden içerik ve yapı itibarıyla birtakım değişiklikleri de beraberinde getirir. Yeniden çevrimler, daha önce çekilmiş filmleri baz alarak biçimsel olarak yeniden yaratım gerçekleştirir. Kısacası yeniden çevrim az ya da çok değişiklikle uyarlamanın uyarlamasıdır. Yeniden çevrimler aynı filme gişede ikinci şansı verir. Yani uyarlamada zaten ticari boyut her zaman öncelikliyen yeniden çevrimlerde bu ticari kaygı daha da önem kazanır.

Uyarlama modası özellikle 1960-1970 yılları arasına damgasını vurur. Bu dönemde Yeşilçam'da "piyasa romanı", "aşk romanı" ya da "hafif roman" olarak tanımlanabilecek romanların uyarlamalarının ağırlığı bir hayli fazladır. Yıldız (2010)'a göre "Popüler edebiyat denince, 'birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen, yaygın olarak beğenilen, tüketilen edebiyat' anlaşılır" (Yıldız, 2010, s.49). Çünkü uyarlamalara başvurulmasının temel sebebi ticarî kaygılardır. Dolayısıyla hedefi çok izlenmek olan Yeşilçam'ın çok okunan romanları kaynak alması sürpriz değildir. Üstelik tutulan bir romanın bir kere de görünür – işitilir hâle getirilmesi seyircinin beklentisidir. Agâh Özgüç, Hıçkırık gibi popüler romanların kalıcı olmasa dahi Yeşilçam sinemasının gelişim sürecinde önemli bir rol üstlenip kalabalık kitleleri sinemaya çekmek açısından bir döneme damga vurduklarını ifade etmektedir (Özgüç, 1996, s.7). Romanları okuyup beğenmiş kitle, sinema için doğrudan hazır seyirci potansiyeli taşır.

Popüler melodramların yapımcı ve yönetmenlerini Kerime Nadir'in yapıtlarına bir ve birden çok yönelten etkilerden en önemlisi, sinemanın popülerleştiği 1950–1970 arası dönemde sinema seyircisinin beklenti ve beğenileri doğrultusunda, yazarın yapıtlarındaki anlatısal özellikler ve temalardır. Sevip de kavuşamama ve imkânsız aşk yüzünden yaşanan üzüntü gibi temalar, yanlış anlaşılma ve araya giren kişiler ve mesafenin etkisiyle çetrefilli hâle gelen aşk çıkmazı anlatımı melodram sinemasının genel yapısıyla büyük oranda örtüşür. Bu örtüşme ile birleşen arz-talep dengesi yıllık film üretimini büyük oranda artırmıştır. Ancak nicelikteki bu artış niteliğe yansımamış, yapım-dağıtım düzeni ve estetik-sanatsal düzeyi bakımından sinema ilköğrenimi aşamamıştır. Kerime Nadir'in popüler roman anlayışı Yeşilçam'ın beklenti ve film yapım ölçütleriyle birebir örtüşmektedir. Za-

ten Selim İleri “genel görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır” diyerek aslında popüler romanlar ve Yeşilçam sineması arasındaki diyalektik ilişkiyi somutlaştırır (İleri, 1983, s.2).

Kerime Nadir romanlarından uyarlanan filmler, döneminde ve sonraki dönemlerde çekilen birçok popüler melodram filmini etkisi altına almış; gerek bu filmlerin ikinci çevrimleri yapılmış, gerek tematik yapı ve anlatısal özellikleri bakımından sair yönetmenler tarafından başka filmlerde taklit edilmiştir. Bu noktada *Hıçkırık* filminin Atıf Yılmaz tarafından 1953 yılında çekilen ilk versiyonunun işaret fişekliği görevini üstlendiğini söylemek gerekir. Çünkü bu film, verem (ince hastalık) konusunun Yeşilçam’a girişini sağlar ve hatta bu tema, bir zaman sonra klişeler arasında ilk sıraya yerleşir. Genellikle aynı evin içinde büyümüş anne tarafından akraba olan gençlerin âşık olması (ve âşıklar arasında yaş farkı bulunma olasılığı), bu âşıkların kavuşamaması, birbirlerini yanlış anlamaları, zorunlu bir sebepten ayrı düşmeleri, seneler sonra kavuşmaları, ayrı kaldıkları süre boyunca aşk acısı çekmeleri ve hayatlarına giren başka kişilerle mutlu olamamaları, dertlerini içlerine atmaları... gibi belli başlı izlekler yazarın romanlarının iskeletini oluşturduğu gibi Yeşilçam sinemasının da karakteristik özellikleri hâline gelir.

Dolayısıyla gerek Kerime Nadir örneği özelinde gerek Yeşilçam genelinde uyarlamalara sıklıkla başvurulmasının sebepleri:

- i. Hedef kitlenin karşısına önceden bildiği bir konuyla çıkmamanın konforu,
- ii. Romanların okur kitlesinin filmin gişe başarısına katkı sağlayacağı hatta deyim yerindeyse bu başarıyı garanti hâle getireceği öngörüsü,
- iii. Hızlı senaryo yazım ortamında hazır diyalog ve konusuyla romanların zamandan kazandırması ve
- iv. Gerek yönetmene gerek senariste kolaylık sunması olarak sıralanabilir.

Hıçkırık’ın 1965’teki yeniden çevriminde oynayan Hülya Koçyiğit, kendisiyle yapılan bir röportajda konuyla ilgili “Onlar okunmuş, onlar kabul görmüş romanlar. Bunları okuyan kesim aynı zamanda sinema seyircisi. O romanların dünyasıyla buluşmuşlar. Onları yaparsak daha güvenli bir netice elde edebiliriz, bunu biliriz çünkü bu denenmiş bir şey de ondan” demektedir (Kolektif, 2004, s.125).

3. Kerime Nadir’in Yazarlık Üslubu ve Yeşilçam Sineması’yla İlişkisi

Kerime Nadir; serim, düğüm, çözümden oluşan klasik anlatı yapısı dâhilinde yani belirgin; açık uçlu olmayan, tasvirin ve doğa-insan ilişkilerinin romanın temel öğelerinden olduğu, aşkı özellikle de imkânsız aşkı anlatan, romantizm akımının ve melodram türünün özelliklerini neredeyse birebir taşıyan aşk romanlarıyla tanınır. Gerek romantizm gerek melodram Kerime Nadir’de etkisi kolayca gözlem-

lenebilecek izlere sahiptir. Bu nedenle yazarın romanlarının tematik özelliklerini romantizmin ve melodramın öğeleri aracılığıyla incelemek faydalı olacaktır. Bu noktada tip kavramından bahsetmek gerekir: Tipler; hikâye boyunca değişim ya da dönüşüm geçirmeyen belli bir grubun, ideolojinin ya da yörenin temsilcisi olan, bir anlamda iki boyutlu edebiyat ve/ya roman kişileridir. Kerime Nadir gibi amacı okuyucuya dolambaçsız ulaşmak olan bir yazarın ya da izleyiciyi doğrudan yakalayıp herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermek istemeyen Yeşilçam sineması yönetmen ve yapımcılarının da tercihini tiplerden yana kullanması sürpriz değildir. Sonuç olarak klasik anlatımı benimseyen roman ve filmler, belirli kişilik özelliklerinin temsilleri olan bu tipler (âşık, fattan kadın, kalpsiz üvey anne... gibi) üzerine inşa edilir. Hasan Akbulut'a göre iyi-kötü çatışması, bir aşk anlatısı biçiminde görülürken sonuçta romantik bir birleşmenin yaşanacağı da izleyicinin malumudur (Akbulut, 2008, s.107).

Siddika Dilek Yalçın Çelik'e göre Kerime Nadir'in romanları Cumhuriyet dönemi popüler romanları içinde "duygusal aşk romanları" kategorisindedir ve yazar romanlarında tek taraflı ya da kişiye mutluluk verdiği gibi acı da veren konulara öncelik tanıyıp kıskançlık, yalnızlık, egoizm, vefa ve vefasızlık, bunalım içerisindeki insan gibi temaları işlemektedir ayrıca yazarın yaklaşık kırk romanı, iki yüze yakın baskı yapmış ve beş milyonun üzerinde satış rakamına ulaşmıştır (Çelik, 2006, s.389). Kerime Nadir'in anlattığı şaşalı yaşamlar ve sonu mutlu biten, birbirine benzeyen acılı aşk hikâyeleri, Türk sinemasında da büyük ilgi görür. Yeşilçam Sineması özellikle 1960-1970 arasında önceki bölümde anlatılan şartlar dâhilinde birbirinin neredeyse aynı filmleri büyük bir iştah ve hızla üretip tüketmek için kurulmuş bir fabrika tavrıyla genelde herhangi bir yaratıcılık gözetmeksizin yalnızca yatırılan paranın geri dönüşü konusunda kesin umut vadeden yapımları arka arkaya piyasaya sürer. Selim İleri'nin söylediği gibi sinema için "Kerime Nadir adı bir teminatır. Onun romanlarından iyi 'iş filmi' çıkar. Hesaplar boşa gitmez" (İleri, 1973, s.11-12). Çünkü kitaplarında olduğu gibi Kerime Nadir uyarlaması filmler de büyük ilgi görüp sinema salonlarını doldurmaya yeter.

Kerime Nadir'in toplum tarafından tanınması ise 1937'nin son günlerinde, Tan gazetesinde tefrika olarak yayımlanan *Hıçkırık* romanı ile olmuştur. Yazar bu durumu bizatihi "Genellikle bir yazarın eserleri arasında ünde ötekileri aşmış, hatta bazen yazara başlı başına ün sağlamış olan bir tanesi vardır. İşte benim *Hıçkırık*'im da böyle bir şansla doğmuş olacak" (Nadir, 1981, s.42). diyerek özetlemektedir. Romanın gazetede yayınlanacağı şu şekilde ifade edilmiştir:

Tan size iki üç gün sonra yeni bir edebî roman sunacaktır. Bunu kim yazdı? Adını henüz bilmediğiniz ve belki de hiç işitmediğiniz bir genç, cömert hayalinde yarattığı kahramanlara bu romanı yaşatmıştır. Fakat bu yeni yazar iki üç gün sonra vereceğimiz ilk romanıyla meşhurlar arasına katılacaktır. Çünkü bu eser hakikî hayati

öyle cazip bir üslûpla yaşatmıştır ki, sizi mutlaka saracaktır (Nadir, 1981, s.29).

3.1. Yeşilçam'ın Borçlu Olduğu Hıçkırık

Hıçkırık Türk edebiyatında ve popüler kültür tarihinde önemli yerlerle kült niteliğindedir, bu yönüyle pek çok çalışmaya konu olmuştur. Melodram denince akla gelen ilk örnektir çünkü melodram kalıplarını neredeyse eksiksiz kullanır (Kirel, 2005, s.225). Bunlar ağdalı anlatım, abartılı, açık seçik olay örgüsü ve karakter kurulumu ile kapalı bir anlatı yapısına sahip olmaktadır. Hatta Ahmet Oktay *Türkiye'de Popüler Kültür* kitabında daha ileri giderek romanın "mazoşizme övgü" olduğunu söyler:

Kenan-Nalan aşkının olabildiğince *marazileştirilmesini* sağlamak amacıyla romancı yalnızca ayrılık motifini kullanmakla yetinmez (ki çifte bir ayrılıktır bu: İlkin Nalan'ı evlendirerek onu Kenan'a yasaklı kılar, sonra da Kenan'ı Anadolu'da bir göreve göndererek mekânsal uzaklığa da mahkûm eder), ayrıca hastalığı devreye sokar (Nalan verem olur) (Oktay, 2002, s.161).

Gerek edebiyatta gerek sinemada yer bulan günümüzde dahi tekrarlanmaktan bıkmayan klişelerin temelinde *Hıçkırık*'in açık ya da gizli izlerini sürmek olasıdır. Edebî yönden kanona dâhil edilmeyen -zaten Kerime Nadir ve onun hiçbir eseri bu kapsamda ele alınmaz- *Hıçkırık* çok satan aşk kitapları arasında ayrı bir yerdedir. Kerime Nadir'in herkesin sevdiği gibi en sevdiğim romanım dediği (Öztürkmen, 1999, s.38) *Hıçkırık*, imkânsız aşkın romanıdır dolayısıyla imkânsız aşk denince akla gelebilecek her türlü öge bu romanda yer alır¹. Romanın yapı ve içerik unsurlarının ayrıntıları şöyledir:

Olay Örgüsü: Roman, Kenan'ın anı defterinden ibarettir. Miralay, Binbaşı Kenan'ı her sabah bir mezarı ziyaret ederken görüp onun hikâyesini merak ettiğini söyler. Sonunda Kenan'la tanışır, ona mezardakinin karısı olup olmadığını sorar o da karısı olmadığını söyleyince miralayın merakı iyice katlanır, Kenan Miralay'a anı defterini vererek tüm hikâyesini buradan okuyabileceğini söyler.

Kenan annesini yedi yaşında kaybeder, babası başka biriyle evlenir ve bir gün evde annesinin kucağında otururken çekilmiş bir fotoğraf bulur, yanlarında bir erkek de vardır. Onun kim olduğunu üvey babasından öğrenemez ama tesadüfen babasının Yemen'de şehit düşen Yüzbaşı Ziya Bey olduğunu öğrenir. Fotoğraftaki kişinin öz babası olduğunu anlar. Kenan'ın okuduğu okula gelen Müfettiş Muhip Azmi Bey Kenan'ı evlatlık almak ister, üvey babası da bu işe razı olunca Kenan Sivas'ı terk edip İstanbul'a Çamlıca'ya gelir. Azmi Bey'in zaten

1 Kerime Nadir'in vefatının arkasında gazete kupürlerinde de *Hıçkırık* romanına atıfta bulunulur: "*Hıçkırık* yazarı arkasında hıçkırıklar bıraktı" başlığı atılır. (22 Mart 1984, Hürriyet gazetesi)

Kenan'dan birkaç yaş büyük bir kızı vardır. Kenan ilk görüşten itibaren Nalan'a bir kardeşten fazlasını hisseder. Nalan'sa bunu hissedip açık etmese de Kenan'dan hoşlanmakla beraber onunla olan münasebetinde kardeşliği her zaman hafif alaycılıkla vurgular. Zaten Nalan ne kadar haşarı, dışa dönükse Kenan da bir o kadar içe dönüktür. Beraber müzik dersi alırlar, Kenan'dan yaşça ve bilgice daha ileride olan Nalan ona adeta yol gösterir. Nalan piyano, Kenan keman çalar. Ayrıca Neyzen Şeyh Kudsi, Nalan ve Kenan'ın hayatında kritik bir yere sahiptir. Her ikisinin de müzik yardımıyla duygularını açığa çıkarmasını sağlar. Bu arada Nalan sık hastalanır, Doktor İlhami kendisiyle meşgul olur. Hatta evlenirler. Kenan bu duruma çok üzülse de zamanla el mahkûm kabullenir. İlhami ve Nalan'ın bir çocuğu olur. Nalan dünyaya bir kız bebek getirir. Adını da Kenan şu sözlerle koyar: "Nalan'ın ağılattığını Handan güldürecek" (Nadir, 1959, s.44).

Bir zaman sonra İlhami sıhhiye müfettişliğine tayin edilir, sık sık Anadolu'ya iş seyahatine gideceğinden Nalan kızı Handan'la yeniden babasının evine döner. Böylelikle Kenan ve Nalan daha sık görüşmeye başlar. Hatta vaktinde birbirlerine açılmamış olmanın üzüntüsünü imalarla da olsa birbirlerine belli ederler ama ayrılık yine yakındır çünkü subay olan Kenan'ın tayini K. isimli bir Doğu iline çıkar. Nalan Kenan'ın oradan yazacağı mektupları başkasının okuması riskine karşılık bunlarda kardeşvâri bir üslup kullanmasını istese de Kenan'ın Nalan'a duygularını açık eden mektubunun yanlışlıkla postaya verilmesi, böylelikle kardeşvâri mektuplaşmaların dışında bir itiraf mektubunun İstanbul'a yollanmış olması İlhami'nin bu mektubu okumasıyla sorun yaratır. İlhami Handan'ı Nalan'dan uzaklaştırarak onu cezalandırır.

Kenan, Nalan'ın çok hasta olduğunu öğrenip İstanbul'a gelir, burada İlhami ile yüzleşir, İlhami yaptıklarından tamamen pişman olmasa da durumu anlar. Bundan sonra Kenan, bir buhran geçirir, hastaneye yatar. Ardından anı defteri yıllar sonraya atlar. Kenan İstanbul'a gelir, burada bir çocuk olarak bıraktığı Handan'ı annesinin adeta kopyası olan bir genç kız olarak bulur. Kenan, Nalan'ın on sekiz yaşına geldiğinde Handan'a verilmek üzere yazdığı mektubu ona verir, Handan okur ve annesinin tarifindeki gibi gerçekten sevdiği subayı² bulduğunu anlar, Kenan'la evlenirler.

Kişiler: Ana kahramanlar, Nalan ve Kenan'dır. Yardımcı kahramanlar; Müfettiş Muhip Azmi Bey (Beybaba), Beybaba'nın annesi, üvey baba, üvey anne, Perver (Sivas'taki ev içi yardımcı), Vesime (İstanbul'daki ev içi yardımcı), Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba), Doktor Afif Bey, Fazıl, iki dul kız kardeş, Rıdvan, Zeynep, Zeynep'in babasıdır.

Nalan'ın hasta bedeni romanda fiziksel betimlemelerle sık sık somutlaştırılır. Burada yeşil gözlerinden, kumral oluşundan ve sarı benzinden dem vurulur. Özel-

2 Kenan'ın mesleği ilk filmde hariciyecî, ikincide ise deniz subayıdır.

likle yeşil gözler Nalan'ın alamet-i farikasıdır. Ayrıca isim sembolizasyonu bu romanda oldukça önemlidir. Bizatihi Nalan "ağlayan, inleyen" demekken, Handan "gülen" anlamına gelir. Dolayısıyla gerek Nalan'ın gerek Kenan'ın koca bir hıçkırıktan ibaret hayatı Handan'ın etkisiyle dönüşür. Bu isimlerin seçilmesi, bir anlamda romanın sonundaki umuda gönderme yapar.

Üvey baba ve anne salt kötüyken, İlhami başlangıçta nötrdür. Ancak Kenan ve Nalan'ın aşk yaşadığını düşünmeye başlayıp öz kardeş olmadıklarını öğrenince kötüleşir, küçük bir çocuğu annesinden ayırır, hasta karısına haksız yere zulmeder. Buna karşın romandaki ana kahramanların bir araya gelememe gerekçesi doğrudan İlhami değildir, başka bir deyişle muhakkak Nalan'ın İlhami'yle evlenmesi Kenan'la ilişkilerinde bir kırılma yaratır ama İlhami onları ayırmak için özellikle uğraşmaz.

Tema (Ana Fikir ve Yardımcı Düşünceler): Romanın son sayfalarında, Nalan'ın Handan'a yazdığı mektupta ana düşünce açıkça dile getirilmektedir:

Gönlümün arzularından ziyade bağlı olduğum hüküm ve nizamların çerçevesi içinde yaşadım. Saadet ve refah içinde kan ağladım ve kan tükürdüm. Fakat sen bana benzeme Handan! Ellere değil gönlüne tabî ol! İyi düşün ve sevdiğin, istediğin adama var. Uzun yılları aşarak sana kadar gelen bu sözler, annenin bağrından kopmuş candan nasihatlerdir. Eğer onları tutarsan mesut olursun (Nadir, 1959, s.139).

Hatta romanın yardımcı düşüncesinin bile bu çerçevede şekillendiği söylenebilir. Romanın sonuna doğru Zeynep ve Rıdvan aşkının mutlu sonla bitmesi, ancak sevdiğiyle kavuşanların mutlu olabileceği yönündeki kanaati güçlendiren bir yan hikâyedir. Bu nedenle seneler sonra Kenan'ın Nalan'la değil Handan'la mutlu olması, birtakım engellere rağmen gerçek aşkın en sonunda yaşanacağına dair bir umuda işaret etmektedir.

Bakış Açısı/Dönemsel Ayrıntılar: Romanın başlangıç kısmında miralay, "ben" anlatıcısıdır; diğer kısımlarda Kenan "ben" anlatıcısıdır.

Romanın yazıldığı yıllarda ulaşım imkânlarının kısıtlı olması dolayısıyla Kenan'ın K.'dan İstanbul'a yolculuğu yirmi dört gün sürer. Bununla birlikte haberleşme olanaklarının da dönemsel yansımalarını metinde bulmak mümkündür. Örneğin mektup, romanın yazıldığı yıllardaki en yaygın ve geçerli haberleşme aracıdır; bu nedenle roman boyunca pek çok duygunun itirafının ya da günlük hayat içindeki olumlu-olumsuz gelişmenin aktarımının bu haberleşme aracı vasıtasıyla yapıldığı görülür. Yine anı defteri tutmak da özellikle bu yıllarda duyguların dışavurumunda sıklıkla başvurulan bir yoldur.

1930 ve 1940'lı yıllarda Türkiye'de savaş koşullarının ağırlığı, barınma ve ulaşım

şartlarının güçlüğü, beslenme imkânlarının yetersiz kalması ve hastalık, ölüm ya da kayıp gibi nedenlerle yaşanan maddi-manevi sıkıntılar özellikle köylerde genç bireyler arasında veremi yaygın hâle getirmektedir. Verem kayıplarına en çok 15-25 yaş aralığında rastlanmaktadır. Aslında bu dönemde verem, sadece belli bir zümre arasında görülmez; örneğin bu yıllarda öğretmenler arasında da verem olanlar vardır. Hatta tedavisi oldukça güç olan bu salgın hastalık, o yıllarda dünya çapında yaygındır. Bünyenin zayıflığı bu hastalığın en büyük gösterevidir, ileri veremli kimseler sanatoryumlarda tedavi altına alınmaktadır. Verem mücadelesinde en önemli dönem, 1930'lı yıllardır (Tuğluoğlu, 2008, s.1-8). Dolayısıyla *Hıçkırık*'ta veremli Nalan'a yer verilmesi romanın yazıldığı dönemde pek çok okuyucunun yakından tanıdığı, elim ve yaygın bir hastalık olarak gündelik hayatın bir parçasını oluşturur.

Cumhuriyet öncesi imam nikâhının geçerli olduğu da yine bir dönemsel ayrıntı olarak Kenan ve Zeynep'in evliliğinde göze çarpmaktadır. Ayrıca Madam Janet'in kızının nişanında Nalan'ın şampanya içmesi, yabancı bir erkekle dansı "alçalmak" (1959, s.49) olarak nitelendirilir. Tüm bunlar kadının toplumsal rolüne dair romanda yer bulan ve dönemin zihniyetini anlatan atmosferin parçalarıdır. Hasan Akbulut'un ifadesiyle "melodram ataerkinin yanındadır" (Akbulut, 2008, s.80).

Zaman: Mektuplardan olayların 1900'lerin başında geçtiği anlaşılmaktadır. Roman toplamda yaklaşık yirmi beş yıllık süreyi kapsar. Nitekim kapanışta Cumhuriyet'in ilan edildiği söylenmektedir.

Mekân: Olaylar; Sivas, İstanbul Çamlıca ve K. şehrinde geçmektedir.

3.2. Aynı Adlı Romandan Uyarlanan: Hıçkırık (1953)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Atif Yılmaz Batıbeki

Senarist: Atif Yılmaz Batıbeki

Yapımcı: Hürrem Erman, Temel Karamahmut

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan

Müzik: Sadi Işıl, Faruk Yener

Oyuncular: Nedret Arıburnu (Güvenç), Muzaffer Tema, Reşit Gürzap

Tür - Süre - Özellikler: Melodram - 127 dk - 35 mm - Siyah Beyaz

Erman Film 1951 yılında *Hıçkırık*'ın filme alınması için yazar Kerime Nadir'le irtibata geçer. Yönetmenin Lütfi Akad, başrol oyuncularının ise Sezer Sezin ve Kenan Artun olarak düşünüldüğü projenin gerçekleşmesi 1953'e yönetmen ve başrol oyuncuları değişmiş olarak ertelenir (Nadir, 1981, s.120-121).

Olay Örgüsü: Kenan, annesi ölünce üvey babası olduğunu öğrendiği kişinin yanından ayrılıp Müfettiş Azmi Bey'in hâmilliğinde İstanbul'a gelir. Azmi Bey, Çamlıca'da bir köşkte kızıyla yaşar. Kenan çocukluğundan itibaren Nalan'a âşiktir. Nalan zayıf bünyesi sebebiyle verem olur, Dr. İlhami onunla ilgilenir, hatta evlenme teklifi eder. Evlenirler, isim babalığını Kenan'ın yaptığı Handan adlı bir kızları olur. Bu esnada Kenan okulunu bitirir, görev icabı İtalya'ya gider. Oradan Nalan'a yanlılıkla postaladığı ve hislerini açık eden bir mektubun İlhami'nin eline geçmesi neticesinde İlhami, Nalan'ı kızını göstermemekle cezalandırır. Nalan'ın hastalığı ilerler, kızı Handan'a "sevdiği uzun boylu, sarışın subayla evlenmesini" telkin eden bir mektup yazar. Kenan köşke döner, İlhami'yle kozlarını paylaşırlar; Nalan için acı son değişmez, Nalan beyaz geceliği içinde "Beni balkona götür, baharın kokusunu duymak istiyorum." der. Beyaz geceliği içinde ki bu renk seçiminin bilinçli kullanıldığı söylenebilir çünkü Kenan adeta evliliğinin ilk gecesinde beyaz gelinlikli karısını taşımışçasına resmedilir. Nalan, Kenan'ın kollarında son nefesini verip ölür.

Kişiler: Ana kahramanlar, Nalan ve Kenan'dır. Yardımcı kahramanlar; Müfettiş Muhip Azmi Bey, Azmi Bey'in annesi, üvey baba, üvey anne, Fazıl, iki kız kardeş, Vesime, Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba)'dir.

Romanın ana örgüsünde ve kahraman gelişiminde ya da ana fikrinde kendine hiç yer bulmayan Kenan'ın K. şehrinde karşılaştığı Zeynep ve Rıdvan'ın aşkı araya kasten sokulmuş bir bölüm teşkil etmektedir. Bu anlamda kimi kişiler uyarlama filmde çıkarılır ya da birleştirilir. Bu sebeple Rıdvan, Zeynep, Zeynep'in babasıyla bütün K. şehrinde yaşayan kişiler ve Doktor Afif Bey ilk filmde yer almaz. Bu, Zeynep Çetin Erus'un eserlerinde bahsettiği filmin anlatı açısından daha ekonomik olması ile ilişkili bir konudur. Romandan filme geçiş sürecinde köprü görevi üstlenen senaryo aşamasında yan olaylar ve bunlarda yer alan kişilerin ya tamamen çıkarılması ya da çıkarılan kişilerin benzer özelliklerinin tek bir karakterde toplanması ile alakalı bir olgudur.

Nalan'ın romanda ısrarla vurgulanan yeşil gözleri yerini filmde kahverengi gözlerle bırakır. Bu durum iki türlü düşünülebilir: Birincisi gerçek hayatta edebî eserde belirtilen fiziksel özelliklere sahip oyuncu bulmak kolay olmayabilir. İkincisi romanı eline alan yönetmenin zihninde artık başka bir Nalan görüntüsü belirir, o kendi Nalan'ını yeşil gözlü olarak tasvir etmez.

Tema (Ana Fikir ve Yardımcı Düşünceler): İnsan, toplumsal ön yargıları kendi duygularından çok önemsememeli, kalbinin sesini dinleyerek sevdiği kişiyle evlenmelidir. Bu ana fikir, sevenlerin kavuşamaması hâlinde kişinin üzüntüden hastalanabileceği hatta verem olup ölebileceği fikriyle desteklenmektedir.

Bakış Açısı/Dönemsel Ayrıntılar: Romanın başındaki üst kurmaca kısmı filmde atlanır. Olaylar üçüncü şahısla anlatılır. Film, 1950'lerin İstanbul'unda üst sınıfa

ait bir ev özelinde bu zümreyle ilgili detayları barındırır. Romanda Kurtuluş Savaşı'ndan ve Cumhuriyet'in kuruluşundan bahsedilirken filmde buna değinilmemektedir.

Zaman: 1953'te çekilen filmde devrin özelliklerini bulmak mümkündür. Filmin ele aldığı zaman aralığı romana kıyasla daha kısadır çünkü burada Handan'ın büyü-yüp Kenan'la evlendiği gösterilmez. Dolayısıyla yaklaşık yirmi beş yıllık bir süreyi değil; on yedi, on sekiz senelik bir zaman dilimini kapsar.

Mekân: Olaylar; İstanbul Hidiv Kasrı'nda, Adapazarı ve İtalya'da geçmektedir. Bol bol Roma manzarası gösterilir. Bu sayede izleyici gidip görme imkânı bulamadığı, ancak hayal ettiği yerleri tanıma şansını yakalar. Kenan'ın görev icabı yurt dışına çıkarılması tercihi, metnin orijinaline sadık kalıp Anadolu'da bir şehirde çekim yapmaktan daha masraflı ve zahmetlidir. Buna karşın seyircinin uzak ve her zaman göremeyeceği yerleri görebilmesi fikri; 1953 yılı düşünüldüğünde epey cazip, ilerici ve orijinaldir.

3.3. Yeniden Çevrim: Hiçkırık (1965)

Filmin Künyesi

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senarist: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Hürrem Erman

Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Kartal Tibet, Hulusi Kentmen, Nuri Altınok, Altan Karındaş, Semih Sezerli

Tür - Süre - Özellikler: Melodram - 101 dk - 35 mm – Renkli

Olay Örgüsü: Kenan, annesi ölünce üvey babası olduğunu öğrendiği kişinin yanından (Balıkesir Ayvalık'tan) ayrılıp kızıyla Çamlıca'da yaşayan Müfettiş Azmi Bey'le İstanbul'a gelir. Kenan çocukluğundan itibaren Nalan'a âşıktır. Nalan zayıf bünyesi sebebiyle verem olur, Dr. İlhami onunla ilgilenir, hatta evlenirler, isim babalığını Kenan'ın yaptığı Handan adlı bir kızları olur. Bu esnada hariciyeciler Kenan okulunu bitirir, tayini çıkar. Görev yerinden yanlışlıkla postaya verilen ve Nalan'a hislerini açık eden bir mektubun İlhami'nin eline geçmesi neticesinde İlhami, Nalan'ı kızını göstermemekle cezalandırır. Nalan'ın hastalığı ilerler, Nalan kızı Handan'a "sevdiği uzun boylu, sarışın subayla evlenmesini" telkin eden bir mektup yazar. Kenan köşke döner, İlhami'yle kozlarını paylaşırlar; onu Nalan'ın suçsuz olduğuna, kendisini aldatıp iffetsizlik yapmadığına ikna etmeye çalışsa da Nalan için acı son değişmez, Kenan'ın kollarında son nefesini verip ölür.

Kişiler: Ana kahramanlar, Nalan ve Kenan'dır. Yardımcı kahramanlar; Müfettiş Muhip Azmi Bey, üvey baba, üvey anne, Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba)'dir.

Bu filmde yani uyarlamanın uyarlamasında, kahramanlar iyice azaltılır. Hatta denebilir ki film yalnızca iki kahramana odaklanır, neredeyse her sahnede Hülya Koçyiğit'le Ediz Hun görünür ve bu sahnelerde iki yıldızın yüzlerinin yakın plan çekimi, Hasan Akbulut'un tespitiyle "simgesel etki üretmek için" sıklıkla ve bilinçli şekilde tercih edilir (Akbulut, 2008, s.103). Kenan'ın Nalan'a inattan sanki onu aldatacakmış izlenimi vermesi romanın ve ilk filmin aksine Fazıl ve iki kız kardeş aracılığıyla değil bizatihi Kenan'ın pejmürde bir hâlde bir pavyonda kendisine asılan bir kadına yüz vermeyen hâliyle gösterilir. Kısacası "Bir roman düşünülür ya da düşünülür. Bir film ise tam tersine düşünülmez, algılanır" (Mitry, 1989, s.172). Yani seyirciye Kenan'ın sadakati hissettirilmeyen, doğrudan sunulur.

İlk uyarlamada olduğu gibi *Hiçkırık*'ın yeniden çevriminde de Nalan'ın romanda ısrarla vurgulanan yeşil gözleri yerini Hülya Koçyiğit'in kahverengi gözlerine bırakır.

Tema (Ana Fikir ve Yardımcı Düşünceler): Ana fikir orijinal kaynakta ve ilk filmde olduğu gibi değişmez zaten filmin biricik önermesi şudur: Sevenler mutlaka kavuşmalıdır yoksa sonu ölüm olan acılar yaşanması kaçınılmazdır.

Bakış Açısı/Dönemsel Ayrıntılar: Olaylar ilk filmde olduğu gibi burada da üçüncü şahıs anlatıcı gözünden anlatılmaktadır. 1965'te çekilen filmde bu yıla ait detaylar ancak üst gelir grubuna ait bir evin dekorasyonu, manzarası gibi gösterenlerle kendini belli eder.

Hastalık mevzusunda da veremin zaman içinde seyreden boyutuyla beraber 1960'larda 1930 ve 1940'lardaki kadar şiddetli olmasa da verem vakalarına rastlanması, romanın gerek uyarlamasında gerek yeniden çevriminde yine Nalan'ın vereminin öne çıkarılmasına sebep olur.

Zaman: İlk filmde olduğu gibi on yedi, on sekiz yıllık bir zaman dilimi anlatılır.

Mekân: Olaylar Ayvalık, İstanbul'da ve Kenan'ın görev yerinde geçer. (Uyarlamaların her ikisinde de mekân seçiminde orijinal metne sadık kalınmadığı görülür.)

Tablo 1'de *Hiçkırık*'ın edebiyatta ve sinemada olmak üzere iki ayrı sanat dalı içinde kurgulanışı esnasında şahıs kadrosu, anlatıcı bakış açısı, zaman ve mekân olarak sıralanan yapısal unsurlarda meydana gelen değişiklikler ve korunan öğeler sıralanmaktadır.

Hiçkırık (1953)'te kaynak metnin özellikle kişi sayısının ve mekân çeşitliliğinin sinema uygulayımı çerçevesinde azaltıldığı, bu tutumun *Hiçkırık* (1965)'te sürdürüldüğü görülmektedir. Ayrıca bakış açısı ve zaman öğelerinde *Hiçkırık* (1953)'te benimsenen tercih, *Hiçkırık* (1965)'te korunmaktadır.

Tablo 1. *Hıçkırık*'in roman-uyarlama ve yeniden çevriminin karşılaştırmalı tablosu

	Hıçkırık (Roman)	Hıçkırık (1953-İlk Uyarlama)	Hıçkırık (1965-Yeniden Çevrim)
Kişiler	Nalan, Kenan, Müfettiş Muhip Azmi Bey (Beybaba), Beybaba'nın annesi, üvey baba, üvey anne, Perver (Sivas'taki ev içi yardımcı), Vesime (İstanbul'daki ev içi yardımcı), Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba), Doktor Afif Bey, Fazıl, iki dul kız kardeş, Rıdvan, Zeynep, Zeynep'in babasıdır.	Nalan, Kenan, Müfettiş Muhip Azmi Bey, Azmi Bey'in annesi, üvey baba, üvey anne, Fazıl, iki kız kardeş, Vesime, Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba)'dir.	Nalan, Kenan, Müfettiş Muhip Azmi Bey, üvey baba, üvey anne, Handan, Doktor İlhami, Şeyh Kudsi (Baba)'dir.
Bakış Açısı	Kenan, "ben" anlatıcıdır.	Üçüncü şahıs anlatıcı vardır.	Üçüncü şahıs anlatıcı vardır.
Zaman	Yaklaşık yirmi beş yıllık bir süre anlatılır. (1900 ~ 1925)	Yaklaşık on yedi-on sekiz yıllık bir süre anlatılır.	Yaklaşık on yedi- on sekiz yıllık bir süre anlatılır.
Mekân	Sivas, İstanbul Çamlıca ve K. şehridir.	İstanbul Hidiv Kasrı, Adapazarı, İtalya Roma'dır.	İstanbul, Ayvalık, Kenan'ın görev yeridir.

Kaynak: Tablo yazar tarafından üretilmiştir

3.4. Roman – Uyarlama – Yeniden Çevrim Üçgeninde *Hıçkırık*'a Karşılaştırmalı Bir Bakış

Hıçkırık artık klişe hâline gelen birçok melodramatik unsurun öncüsüdür. Bura-daki imkânsız aşk, verem, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet gibi öğeler, daha sonraki yıllarda kullanılan başlıca klişeler hâline gelir (Tunalı, 2006, s.199). Roman ismiyle müsemma olarak acının, kavuşamamanın, hatta aşk acısından verem olup kan tükürmenin yani ağlayarak geçen hayatların hikâyesidir. Nitekim romanın yazıldığı 1930'ların sonlarında çaresizliğiyle en ölümcül hastalıklardan sayılan verem, romanın ana izleklerinden biri olarak benimsenirken hastalığın aşk acısı çeken kimseleri tüketip güçsüz bırakarak öldürdüğü vurgulanır. *Hıçkırık*'ın ağır melodram yükünün veremin yarattığı karamsar atmosferle iyiden iyiye artırılması, Nalan ve Kenan'ın aslında elle tutulur bir sebep olmasına karşın bir türlü bir araya gelememesi, bu bir araya gelemeyişin doğru dürüst gerekçelendirilemeyişi bile filmin popülerliğine zarar vermez. Kıraç'ın da

belirttiği gibi “*Hıçkırık* inanılmaz bir gişe başarısı yakalar hatta yılın sinema olayı olur” (Kıraç, 2008, s.76). Gösterime girdiği dönemdeki olağanüstü kış koşullarına rağmen çok izlenir, seyirciler arasında adeta kendi efsanesini yaratır öyle ki Cumhurbaşkanı Celal Bayar tarafından filmin oyuncuları Çankaya Köşkü'nde ağırlanır (Kıraç, 2008, s.92). Sonuç olarak *Hıçkırık* Türk sineması tarihinde oyuncusundan yönetmenine sektörün önemli kişilerinin hayatlarında dönüm noktası olmuş bir iştir³.

Birinci film orijinal metin olan romandan kesinti yapma yoluna giderken epey az olayı göz ardı eder ve diyaloglara hemen hemen romandakiyle aynı olacak şekilde yer verir. Ağâh Özgüç'ün deyimiyle Kerime Nadir'in “verem edebiyatı” Atif Yılmaz'ın görüntülerinde fotoromanlaşır (Özgüç, 1996, s.8).

Orhan Aksoy'un yönettiği ikinci film ise romandan ziyade ilk filmi temele alıp onun yaptığı kesintileri artırarak ilk filmde kısaltma yoluna gitmektedir. Ayrıca romanda olmayıp sinema sanatının gerekleri ve olanakları doğrultusunda birinci filmde yer verilen kimi sahneler ikincide de yer bulur. Örnek vermek gerekirse romanda da ilk filmde de üvey babası Kenan'ı dövünce, Kenan bir gün sonra okula perişan hâlde gider ancak ikinci filmde üvey baba Kenan'ı evden kovar. Küçük Kenan yağmurun altında ıslak ayakla okul kapısında müdür ve müfettiş Azmi Bey'e akşamın o saatinde tesadüfen denk gelir. Yani seyircinin Kenan'a acıma duymasını sağlamak ve Kenan'ın hıçkırıkla geçen ömrüne atıfta bulunmak için bu sahne, ilk filmde daha çarpıcı bir biçimde verilir. Yine aynı şekilde Kenan Adapazarı'ndan ayrılırken de Balıkesir'den ayrılırken de bu yerlerin İstanbul'a uzak olup olmadığını sorar, annesinin mezarından uzak bir yere gideceği için üzülür hatta mezarı son kez ziyaret eder. Yine romanda yer almayan bu sahnelerin varlığı sinema sanatının bir avantajı olarak küçük Kenan'ın annesizliğinin, kadersizliğinin seyircilerin görsel hafızasında yer edinmesini sağlamaktadır. Bu değişiklik ve eklemeler, dramatik yapıyı güçlendirmektedir. Ancak bu türlü Yeşilçam klişelerinin fazlalığı Kerime Nadir'i memnun etmez:

Kerime Nadir senaryonun esere sadık kalmadığından yakınırken mizansenlerin daha gerçekçi, bazı oyuncuların daha az yapmacıklı, yorumun daha inandırıcı olması gerektiğini ileri sürmekten geri kalmaz. Atif Yılmaz versiyonunda “doktoru ile evlenip, sonunda çocukluk yıllarından beri sevdiği erkeğin kollarında ölen acılı bir kadının öyküsü”nü süper film olarak niteledikten sonra eseri sadakatsizlikle eleştiren Kerime Nadir, Hamdi Değirmencioğlu'nun senaryosu ile Orhan Aksoy tarafından 1965'te yapılan ikinci versiyon (yıllar sonra bu kez renkli) için, ‘bazı eleştirmenler tarafından yerli malı dekorla işlenmiş, gözyaşına bürünmüş bir salon filmi’ olarak nitelendirildi

3 Bu nedenle yapımcı Hürrem Erman bu popüler romandan uyarlanan filmi bir sonraki neslin de izlemesi için yeniden çevrimini hem de renkli olarak yapmaya karar verir. Aynı yapımcının yeniden aynı filme talip olması filmin halk nezdindeki etkisini iyi bilmesinden kaynaklanır.

ise de, 'tarafsız bir görüşle varılan kanı odur ki, yerli filmler arasında o güne dek ondan daha güzeli yapılmamış' şeklinde değerlendiriliyordu. Fakat romana yine sadık kalınmadığını artık yazarın fikrini sormak modasının geçmesine bağlıyordu (Ünser, 2004, s.70-71).

Atif Yılmaz'ın 1953'te uyarladığı ilk filmde Kenan'ın subay değil hariciyecisi olarak gösterilmesinin Roma sahnelerinin kullanılmasına zemin hazırlamak dışında bir işlevi yoktur, aksine ana fikrin ileri dönük tutarlılığını temelsizleştirir. İkinci filmde Kenan romandaki gibi subaydır ama yorum farkıyla kara subayı değil, deniz subayıdır. Bu meslek seçimi edebî manada önceden ima etme (*forshadowing*) yöntemi olarak değerlendirilebilir. Çünkü Nalan, mektubunda Handan'a "sevdiği uzun boylu, sarışın subayla evlenmesini" telkin eder. Bu nedenle Kenan'ın deniz subayı oluşu anlamlıdır.

Romanda da ilk filmde de baştan itibaren Nalan ve Kenan arasındaki yaş farkı vurgulanır. Hatta ilk filmde Kenan rolünde yaşça küçük bir erkek oyuncu (Tunç Noyan), Nalan rolünde ise Kenan'dan biraz büyük olduğunu kanıtlayacak büyüklükte bir kız oyuncu (Karin Davutoğlu) seçilmesiyle, Nalan ve Kenan'ın yaş farkı seyircinin gözünde pekiştirilir. Ne var ki ikinci filmde bu durum yaşça büyüklük olarak sunulmaz, aynı evde yaşamış iki çocuğun öz kardeş olamasalar dahi aşk yaşayamayacakları biçimini alır. Nitekim Nalan (Reyhan Tuğsavul) ve Kenan'ı (Nazif Kündem) oynayan küçük oyuncular görüntü olarak büyüklük-küçüklük durumunu yansıtmaz. İlk uyarlamada romanda olduğu gibi yaş farkının vurgulanması âşıkların imkânsız aşkında aynı evde büyüyen üvey kardeşlerin abla-kardeş durumuna işaret ederken yeniden çevrimde bu detaya yer verilmesi imkânsız aşkın sebeplerinden biri olan yaş farkı engelini ortadan kaldırır. Bu seçim sonucunda yeniden uyarlamada da romanın özünden uzaklaşılmayarak âşıklar kavuşturulmaz ama genel itibarıyla 1965 yapımında gerek süre gerek detayların aktarımı bakımından daha kestirme bir anlatıma gidildiği sonucuna varılabilir.

Her iki filmin de romandan ayrılan ortak noktası, son sahneyi ele alma biçimleridir. Romanda Kenan K.'dan geldiğinde Nalan ölmüştür, ilk ve ikinci filmde önce İlhami Kenan'ı üzme için "Nalan öldü" dese de Nalan aslında son nefesini Kenan'ın kollarında verir. İlk filmde ana fikri bozmayan bu değişiklik yapılır, ikincide de bu sahne ve fikir ödünç alınır. Aslında romanın sonunda Nalan'la değilse de Handan'la mutlu sona varan Kenan'ın karısıyla mesut yaşantısından bahsedilir. Hâlbuki iki filmde de Kenan'ın hıçkırıkla geçen hayatı -yıllar sonra bile olsa- mutlulukla taçlandırılmaz. Kenan filmlerin sonunda yine ıstırapın "kolları"nda gösterilir, onun acılı hayatının kurtuluşu sayılabilecek tünelin sonundaki ışık hiçbir zaman görünmez. Bu durum, Yeşilçam melodram filmleri çerçevesinde makul bir seçim olmanın yanı sıra sevgilinin son nefesini aşığının kollarında, beyazlar içindeki gıysisiyle vermiş olması da filmlerdeki atmosferi destekleyen

işlevsel bir rol üstlenmektedir.

Diğer yandan Kenan'ın sevdiği kadın ile değil, onun kızıyla "mutlu" olması, değişik yaşlardan ve toplumsal kesimlerden oluşan seyirciyi rahatsız edebilirdi. Türk toplumunun gelenek ve göreneklere gereğince bir aşkın yıllar sonra sevgilisinin kızıyla aşk yaşaması kabul görmeyebileceğinden romanda yer alan bu sona, hem ilk uyarlamada hem de yeniden çevrimde yer verilmez.

Kerime Nadir'in üslubundaki acı çektirmekten hoşlanan tarafın en önemli örneği sayılan *Hıçkırık*, bizatihi yazarın da en sevdiği romandır. Zaten bu roman gerek edebiyat gerek sinema sahasında pek çok çalışmaya kaynaklık edecek öykü, mizansen, kahraman ve unsur barındırır. Başka bir deyişle 1953 yılında çekilen film hem ikinci filme hem de Yeşilçam'daki pek çok diğer filme özünü veren ağır melodram temayülünün işaret fişekliğini yapar. Yeşilçam duygu, konu, kahraman ve anlatım yönünden *Hıçkırık*'a çok şey borçludur, başta verem gibi birçok klişe ödünç alınır ve bunlar Yeşilçam'da tekrar tekrar gerek aynen gerek dönüş-türülerek kullanılır.

İlk film siyah beyaz, ikincisi ise tamamı renkli ve sinemascope olarak çekilir. (Kıraç, 2008, s.152). Hatta İngiltere'de bir laboratuvarında renklendirilir.⁴ Ayrıca *Hıçkırık* Orhan Aksoy'un en çok negatif harcadığı film olur (Kıraç, 2008, s.156).

İlk filmin şahıs kadrosu ikinciye nazaran görece daha kalabalıktır, ikincide neredeyse sadece iki oyuncu görünür.⁵ Bunda da "yıldız" kavramının etkisi büyüktür. Seyirci perdede Hülya Koçyiğit ve Ediz Hun'u birlikte görmekten memnundur.⁶

Müzik romanda iki aşkın birbirlerine duygularını sembolik olarak anlatmalarına zemin hazırlar, Kudsi Baba da bu aşkın tanığı ve müzikle aşkın buluşmasının vücut bulmuş şeklidir. Fakat müziğin bu birleştirici ve uhrevi yönü, onu Nalan ve Kenan arasında söylenemeyenleri açık eden etkili ve sanatsal bir anlaşma ve anlatma aracına dönüştürür. İlk uyarlamada Kudsi Baba'ya ve ney üfleme sahnelerine yoğun olarak yer verilirken Nalan'la Kenan'ın müzikle ruhdaş olmaları vurgulanır. Ancak yeniden çevrimde Kudsi Baba'nın rolünün oldukça azalması romanın ana fikrinden ya da âşıkların yaşadığı acılardan doğrudan bir şey kaybettirmese de müziğin romandaki önemi düşünüldüğünde yeniden uyarlamada

4 O dönemde seyirciye oldukça cazip gelen ve yeni bir teknolojinin ürünü olan renkli film çekmenin maliyeti epey yüksek olduğundan bu işe ancak Hürrem Erman gibi belli yapımcılar talip olabiliyordu. 5 Tablo 1'de konunun detayları roman-uyarlama-yeniden çevrim şeklinde üç aşamalı olarak gösterilmektedir.

6 *Hıçkırık*'ın yeniden çevriminde Hürrem Erman Türkan Şoray'ın Orhan Aksoy ise Hülya Koçyiğit'in oynamasını ister. Aksoy, fiziksel olarak hastalıklı Nalan rolüne Koçyiğit'in narin vücudunun daha uygun olduğunu düşünür. Buna karşın yapımcının isteğiyle Türkan Şoray'la anlaşılır ama Şoray'ın başka bir çekimiyle *Hıçkırık*'inki çakışınca Şoray ilk set günü çekime katılmaz ve böylelikle yola Hülya Koçyiğit'le devam edilir (Kıraç, 2008, s.155).

buna az yer verilmesinin âşıklarla müzik arasındaki bağda eksilmeye neden olduğu daha doğrusu aşklarını müzikle dışavurumlarının azaldığı görülür. Ayrıca ilk film ikinciden yirmi altı dakika uzundur, iki film arasında on iki sene vardır. Yeniden çevrimlerin renkli çekilmesi ve bunun maliyeti artırması sürelerin kısalması üzerinde etkilidir.

Tüm bunlar ışığında *Hıçkırık*'ın her iki uyarlaması için "Uyarlama Kavramı ve Türleri" başlığı altında açıklandığı üzere "doğrudan gerçekleştirilen uyarlama" demek doğru olur. Her iki filmin de sonunda yönetmen ve senaristler Nalan'ı son nefesini vermeden evvel Kenan'la buluşturup öldürür ve en önemlisi Kenan'ın hikâyesini Nalan'la sınırlandırıp ona Handan'la bir gelecek kurmazlar. Roman-daki Kenan'la Handan'ın evlilik kısmının filmlerde iki sebepten dışarıda tutulduğu söylenebilir: Birincisi para ve zaman ekonomisi açısından, ikincisi her iki yönetmen de romanın başlangıcındaki üst kurmaca olarak adlandırılabilir kısmı filme dâhil etmediğinden Kenan'la Handan'ın evliliğine yer verilmesine gerek kalmaz. Bu tercih hem filmin trajik yapısına katkıda bulunur hem de sevgilinin kıızıyla aşk yaşanması fikrinin bazı izleyicilerde oluşturabileceği olumsuz algıyı ortadan kaldırır. Bu tercih, dönemin sinema sektöründe yapımçı ve dağıtımçıların seyirci beğeni ve isteklerini ön plana almasının da bir örneğini oluşturmaktadır. Zaten romanın ana fikri gereği, Kenan ve Nalan'ın hıçkırık dolu bir hayat yaşamasına sebep olan imkânsız aşkın anlatımı uyarlamanın da yeniden çevrimin önceliğidir. Özetle her iki filmde de olaylar Kenan'ın -Handan'la olan ilişkisi dışında- Nalan'la yaşadıkları ekseninde şekillenip orijinal metne büyük oranda sadık kalındığından iki film için de doğrudan uyarlama denebilir.

4. Sonuç

Kerime Nadir'in romanlarında içerik ve biçim anlamında kullandığı pek çok konu ve uyguladığı pek çok teknik, Yeşilçam sinemasının da karakteristik bir arayışta olmayıp maddiyata yöneldiği yıllarda yönetmen, yapımçı ve senaristlere oldukça cazip gelmiştir. Hatta bu unsurlar, bugün Yeşilçam denince akla gelen tematik ve anlatsal hemen her noktaya kaynaklık ederek onu çoğu zaman doğrudan zaman zaman da dolaylı şekilde etkilemiştir. Bu nedenle Nadir'in romanları yukarıda sıralanan ölçütleri eksiksiz yerine getirdiğinden her zaman için Yeşilçam'ın bir numaralı başvuru kaynağı olmuş, bu dönemde klişeleşen ve Yeşilçam adıyla özdeşleşen ne varsa Nadir'in romanlarının izinden gittiği başka bir deyişle onun mirasına yaslandığı için tekrara düşmek pahasına ticari başarıyı ve izleyici memnuniyetini garantilemiştir.

Kerime Nadir romanlarının Yeşilçam'da sık aralıklarla yer bulmasının başlıca sebebi, romanların anlatım üslubu ve konusuyla Yeşilçam'ın sektörel beklentilerinin yüzde yüze yakın oranda örtüşmesidir. Meselenin toplumsal boyutuna toplumbilimsel eleştiri kuramıyla yaklaşıldığında ise Kerime Nadir'in romanlarının

Yeşilçam'da bu oranda ve sıklıkta rağbet görmesinin gerekçeleri arasında zengin-fakir ikilemi, imkânsız aşk, verem, özellikle mektuplar aracılığıyla bir sebepten yanlış anlaşılma vs. şeklinde maddelendirilebilecek melodramatik yapının Yeşilçam anlayışıyla uyum göstermesi sayılabilir. Ayrıca sosyo-kültürel şartlar dâhilinde bahsi geçen uyarlamaların köyden kente göçmüş yığınların hayal dünyasını körüklediği de görülür. Nadir'in romanları *Hıçkırık*'tan başlayarak Yeşilçam'ın vazgeçilmezi olur. Nadir'in sinemayı domine eden çalışmalarının açtığı yol, Yeşilçam'ın ihtiyacına tam olarak karşılık verir. Yeşilçam filmleri, özellikle öykü ve tema hususlarında Kerime Nadir romanlarından çokça etkilenir hatta bu romanların hissiyat âlemi bir devrin sinematografisinin belirlenmesinde başat rol oynar.

Kısacası Kerime Nadir romanları Yeşilçam'da ağırlığı hissedilen bir furyanın ve anlatım dilinin oluşmasında ön ayak olmuşken bir zaman sonra seyirci, yapımcı ve işletmeci beklentileriyle yazarın verem, yanlış anlama, imkânsız aşk gibi favori konularının arasına yıldız oyuncularla pekiştirilen Yeşilçam klişeleri doldurulur. Denebilir ki Yeşilçam konu sıkıntısını gidermek ve seyirci garantisini sağlama almak için Kerime Nadir'e büyük ölçüde borçludur ancak onun eserlerine yaklaşımda gereğince hassas davranılmadığından yazarın romanlarından yapılan uyarlamalar, bir zaman sonra Yeşilçam'ın birbirinin tekrarı olan, herhangi bir ürünü hâline gelmekten kurtulamamıştır.

Hıçkırık yapımcısından işletmecisine, oyuncusundan yönetmenine, yazarından izleyicisine kadar sinemayla ilgili her kesimin algısı üzerinden belirleyici etkiler barındıran, kendine has bir dokuya ve ruha sahiptir. Bu da onu melodram filmleri arasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Kısacası Yeşilçam döneminde seyircinin sinemaya yaklaşımı ve yapımcılık tercihlerinin ortaya çıkmasında *Hıçkırık* öncü bir rol üstlenir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çetin, Z. (2000). Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (1), 45-53.
- Erus, Z. Ç. (2005). Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (22), 229-237.
- Erus, Z. Ç. (2011). Romandan Filme Uyarlama Senaryo ve Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, (42), 52-57.

- İleri, S. (1983). Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır. *Milliyet Sanat Dergisi*, (77), 2-5.
- İleri, S. (1973). Kerime Nadir Adı Bir Teminattır. *Yedinci Sanat*, (2), 10-13.
- Kıraç, R. (2008). İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi Hürrem Erman. İstanbul: Can Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kolektif. (2004). *Yıldız: Hülya Koçyiğit*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. Oğuz Adanır (çev.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Nadir, K. (1959). *Hıçkırık*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Nadir, K. (1981). *Romancının Dünyası*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özgüç, A. (1996). Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları. *Varlık*, (1060), 6-10.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-Sanati- Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Öztürkmen, N. M. (1999). *Edibeler, Sefireler, Hanımefendiler*. İstanbul: Kişisel Yayınlar.
- Tuğluoğlu, F. (2008). Cumhuriyetin İlk Döneminde Verem Mücadelesi ve Propaganda Faaliyetleri. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 7(13-14), 1-24.
- Tunalı, D. (2006). *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Ünser, O. (2004). *Kelimelerden Görüntüye*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. D. (2006). Türk Edebiyatı Tarihi c.3. İçinde T. S. Halman (Ed.), *Popüler Roman* (s.359-392). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yıldız, A. D. (2010). *Popüler Türk Romanları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.